Berthold Litzmann.
Schiller und das deutsche Drama der Vergangenheit und Zukunft.

Verlag von Röhrscheid & Ebbecke. Bonn 1905.

Schiller & das deutsche drama

Rede, gehalten bei der Schillerfeier der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität am 9. Mai 1905

von

Berthold Litzmann
ordentlicher Professor der neueren
deutschen Literaturgeschichte.

Verlag von Röhrscheid & Ebbecke. Bonn 1905.

Mortuos plango, vivos voco.

Ich klage um einen Toten und ich rufe die Lebenden; aber nicht um zu klagen, sondern um das Leben zu begrüßen und zu feiern.

Denn der Tote, dessen Hingang heute vor hundert Jahren ein ganzes Volk in tiefste Trauer versetzte, ist nur gestorben im Fleisch. Sein Geist lebt und wird leben, wenn uns alle und unsere Kinder und Kindeskinder längst die Erde deckt. Die großen Toten sterben nicht.

Wer je daran gezweifelt, dem muß es in diesen letzten Wochen klar geworden sein, daß es keine Totenfeier ist, zu der die Nation sich gerüstet hat.

Ja, von den Älteren wird vielleicht mancher sich staunend gefragt haben, ob nicht allen Zweifeln zum Trotz doch eine Erneuerung jener Stimmung wieder im Anzuge ist, wie sie dem Schillerfest von 1859 einen so wunderbaren, durch nichts früher wie später vergleichbaren Charakter gegeben hat.

Wer aber die Erscheinungsformen der Schillerbegeisterung des Jahres 1859 sich klar macht, und wer vor allem den Quellen jener Begeisterung nachgeht, wird sich doch bald überzeugen, daß diese Phase der persönlichen Beziehungen der Nation zu Schiller eingeschlossen ist in eine Phase unserer allgemeinen nationalen und politischen Entwickelung, die bereits durchlaufen ist, die bereits der Geschichte angehört.

Die Schillerfeier des Jahres 1859 war der erste allgemeine nationale Feier- und Freudentag, nach den trüben Enttäuschungen des Jahres 1848 und seiner Folgen, und in dem Namen Schillers verkörperte sich damals nicht sowohl die Gestalt eines großen Dichters, als der Inhalt der nationalen und politischen Hoffnungen und Wünsche der großen Mehrheit unseres Volkes. Schiller war geradezu das Losungswort, an dem sich Deutsche daheim und in der Fremde als Glieder eines Stammes, als Bürger eines Reiches, das einstweilen nur in den Träumen der Patrioten existierte, erkannten und begrüßten. Schillers Worte beziehungsvoll angewandt wurden die Schlagworte des gegen die Reaktion aufstrebenden Liberalismus.

Und so war es eigentlich selbstverständlich, daß in dem Augenblick, wo diese Träume und Wünsche Erfüllung fanden und Wirklichkeit wurden, auch eine Wandlung in dem Verhältnis der Nation zu Schiller eintrat. Mehr und mehr verschwand der Name und die Persönlichkeit des Dichters aus der politischen Arena und wurde wieder, ja mehr als je zuvor, Gegenstand rein ästhetischer Würdigung, ästhetischer Kritik.

Nun fügte es sich aber gerade so ungünstig, daß diese Umstellung der Segel, diese Veränderung des Standpunktes der Gebildeten gegenüber Schiller, zusammenfiel mit einer allgemeinen Änderung des literarischen Kurses überhaupt, mit einer literarischen Krisis, die, so schien es wenigstens eine Zeitlang, in lebhaften Vorstößen einer von neuen künstlerischen Idealen beherrschten Jugend auf eine Wandlung des Geschmackes auf allen Gebieten der Kunst abzielte. Und das erschwerte diese Umgewöhnung der Nation in ihrem persönlichen Verhältnis zu Schiller in einem Grade, daß man zuweilen fast fürchten konnte, der ganze Umgewöhnungsprozeß würde daran scheitern, es würde überhaupt dieses persönliche Verhältnis darüber völlig verloren gehen.. Es war das die kritische Zeit, in der sich eine Unterschätzung Schillers, die gelegentlich

fast in Haß ausartete, entwickelte, an der Gelehrte und Ungelehrte, Leute mit eigenen Gedanken und Nachschwätzer lange gekrankt haben.

Es hat sehr lange gedauert, bis wir diese Krisis überwunden, bis wir wieder den richtigen Maßstab des Urteils gefunden und damit wieder die reine Freude an ihm und seinem Werke gewonnen haben, nicht als von den Vätern ererbtes Gut, sondern als Besitz, den wir uns erworben haben.

Und wir haben ihn gefunden dadurch, daß wir gelernt haben ihn im Zusammenhang der geschichtlichen Entwickelung des deutschen Geisteslebens zu begreifen und zu würdigen, und zwar die wissenschaftliche Forschung methodisch, bewußt auf dieses Ziel hinarbeitend, der Laie in unbewußter Aneignung der Forschungsergebnisse unwillkürlich in diese Gedankengänge gelockt und dadurch instinktiv genötigt überlieferte Vorstellungen zu ergänzen und zu berichtigen.

Es ist daher, wenn wir heute als akademische Körperschaft das Gedächtnis dessen feiern, der im doppelten Sinne der unsere war, vielleicht nicht ohne Reiz und Nutzen, wenn wir uns diese historische Entwickelungsreihe, auf derem richtigen Verständnis unser bleibendes persönliches Verhältnis zu Schiller und seinem Werke beruht, in ihren Voraussetzungen und Endergebnissen klar zu machen versuchen, wenn wir suchen Schiller und sein Werk im Zusammenhang der Entwickelung des deutschen Dramas zu verstehen.

Die Geschichte des deutschen Dramas ist eine Geschichte der Überraschungen und Enttäuschungen.

Die Schuld daran tragen zum Teil die äußeren hemmenden und fördernden Einflüsse der politischen Geschichte, die auch für die Entwickelung der Gesamtliteratur in Betracht kommen, zum Teil die ganz besonderen Daseinsbedingungen, welche für die Blüte oder auch nur die normale Entwickelung eines nationalen Dramas die unentbehrliche Voraussetzung sind.

Zunächst gilt der Spruch: inter arma silent musae, für keine andere Dichtungsgattung, wie für das Drama. Je gesunder, je kräftiger, je eigentümlicher der Geist ist, aus dem das Drama geboren, desto notwendiger bedarf es, um die ganze in ihm konzentrierte dichterische Kraft und Schönheit zu entfalten der Darstellung auf der Bühne. Es setzt also von vornherein einen ungleich komplizierteren Apparat voraus, ein Zusammenwirken von verschiedenen Faktoren, bei denen das Versagen auch nur eines einzigen unter Umständen verhängnisvoll für das Schicksal der Dichtung werden kann.

Die Geschichte des neuen deutschen Dramas beginnt in dem Augenblicke, wo das Drama aufhört lediglich ein Objekt des Dilettantismus zu sein, d. h. wo man sich nicht nur darauf besinnt, daß die Kunstform einen höheren Zweck hat als im Dienst der Kirche oder der Schule auf religiöse Erbauung oder moralische Unterweisung abzuzielen, sondern wo zugleich auch man sich bewußt wird, daß den größeren künstlerischen Aufgaben, die dieses von der Schule und der Kirche sich emanzipierende Kunstdrama stellt, der Dilettantismus mit seinen Darstellungsmitteln nicht mehr gewachsen ist, wo die Notwendigkeit der Bildung eines berufsmäßigen Schauspielerstandes empfunden wird. Diese Klärung über die Aufgaben des Dramas in der Literatur ist in Deutschland verhältnismäßig spät eingetreten und auch dann ist diese Erkenntnis nicht eigentlich von innen heraus gekommen, sondern sie ist von außen herein getragen, durch fremde Mächte oktroyiert und suggeriert worden. Die englischen Komödianten waren es bekanntlich, die um die Wende des 16. und 17. Jahrh. mit einem künstlerischen Repertoir ersten Ranges aus den Werken der großen Dramatiker der elisabethanischen Epoche, mit einer ungeheuren Beweglichkeit und fast bedenklichen Anschmiegsamkeit an lokale Bedürfnisse und Geschmacksrichtungen, Deutschland von einem Ende zum andern durchquerend, den Deutschen die Augen erschlossen über

die Machtmittel und Ziele nicht nur der dramatischen, sondern auch der schauspielerischen Kunst.

Aber mit dieser Erleuchtung beginnt auch die Leidensgeschichte. Denn diese das Drama als einen der wichtigsten Faktoren in die moderne Literatur einschaltende Bewegung erreichte Deutschland in dem denkbar ungünstigsten Zeitpunkt. Sowohl unserm Publikum wie unsern Dichtern fehlte es an Organen, die Fülle von Poesie, die ihnen hier in Shakespeares Dramen geboten wurde, in sich aufzunehmen; sie blieben lediglich an Äußerlichkeiten der Technik haften.

Aber auch diese waren sie nur im rohesten aufzufassen imstande. Und da die Engländer ihrerseits, als Geschäftsleute lediglich auf die Launen des Pöbels bedacht, mit größter Skrupellosigkeit sowohl aus ihren Stücken wie aus ihrer Darstellung alles preisgaben, was nicht zog, so ward diese erste Bewegung zur Schaffung einer nationalen Bühne in Deutschland sofort auf ein so niedriges Niveau herabgedrückt, daß es schon ganz ungewöhnlich günstiger Fügungen bedurft hätte, um aus diesen verpfuschten Anfängen etwas Lebenskräftiges zu entwickeln.

Diese Fügungen traten aber nicht ein. Im Gegenteil. Während mitten unter den Stürmen des 30 jährigen Krieges Opitz und seine Freunde die Grundlagen einer in ihrem Sinne nationalen Literatur zu legen bestrebt, und nicht ohne Erfolg bestrebt waren, während auf diesen Grundlagen im wesentlichen nach der Beendigung des Krieges weitergebaut wurde, blieb allein für das Drama ein seltsames Mißverhältnis bestehen. So weit es sich in den Bahnen der allgemeinen literarischen Reform bewegte, blieb es mit verschwindenden Ausnahmen Buchdrama. Zwischen der praktischen Bühne und den Vertretern des Literaturdramas war und blieb jeglicher Zusammenhang aufgehoben und damit die Möglichkeit der Entwicklung einer nationalen Bühne auf absehbare Zeit abgeschnitten. Diese Bühne, die in den Wirren und Stürmen des 30 jährigen

Zunächst gilt der Spruch: inter arma silent musae, für keine andere Dichtungsgattung, wie für das Drama. Je gesunder, je kräftiger, je eigentümlicher der Geist ist, aus dem das Drama geboren, desto notwendiger bedarf es, um die ganze in ihm konzentrierte dichterische Kraft und Schönheit zu entfalten der Darstellung auf der Bühne. Es setzt also von vornherein einen ungleich komplizierteren Apparat voraus, ein Zusammenwirken von verschiedenen Faktoren, bei denen das Versagen auch nur eines einzigen unter Umständen verhängnisvoll für das Schicksal der Dichtung werden kann.

Die Geschichte des neuen deutschen Dramas beginnt in dem Augenblicke, wo das Drama aufhört lediglich ein Objekt des Dilettantismus zu sein, d. h. wo man sich nicht nur darauf besinnt, daß die Kunstform einen höheren Zweck hat als im Dienst der Kirche oder der Schule auf religiöse Erbauung oder moralische Unterweisung abzuzielen, sondern wo zugleich auch man sich bewußt wird, daß den größeren künstlerischen Aufgaben, die dieses von der Schule und der Kirche sich emanzipierende Kunstdrama stellt, der Dilettantismus mit seinen Darstellungsmitteln nicht mehr gewachsen ist, wo die Notwendigkeit der Bildung eines berufsmäßigen Schauspielerstandes empfunden wird. Diese Klärung über die Aufgaben des Dramas in der Literatur ist in Deutschland verhältnismäßig spät eingetreten und auch dann ist diese Erkenntnis nicht eigentlich von innen heraus gekommen, sondern sie ist von außen herein getragen, durch fremde Mächte oktroyiert und suggeriert worden. Die englischen Komödianten waren es bekanntlich, die um die Wende des 16. und 17. Jahrh. mit einem künstlerischen Repertoir ersten Ranges aus den Werken der großen Dramatiker der elisabethanischen Epoche, mit einer ungeheuren Beweglichkeit und fast bedenklichen Anschmiegsamkeit an lokale Bedürfnisse und Geschmacksrichtungen, Deutschland von einem Ende zum andern durchquerend, den Deutschen die Augen erschlossen über

die Machtmittel und Ziele nicht nur der dramatischen, sondern auch der schauspielerischen Kunst.

Aber mit dieser Erleuchtung beginnt auch die Leidensgeschichte. Denn diese das Drama als einen der wichtigsten Faktoren in die moderne Literatur einschaltende Bewegung erreichte Deutschland in dem denkbar ungünstigsten Zeitpunkt. Sowohl unserm Publikum wie unsern Dichtern fehlte es an Organen, die Fülle von Poesie, die ihnen hier in Shakespeares Dramen geboten wurde, in sich aufzunehmen; sie blieben lediglich an Äußerlichkeiten der Technik haften.

Aber auch diese waren sie nur im rohesten aufzufassen imstande. Und da die Engländer ihrerseits, als Geschäftsleute lediglich auf die Launen des Pöbels bedacht, mit größter Skrupellosigkeit sowohl aus ihren Stücken wie aus ihrer Darstellung alles preisgaben, was nicht zog, so ward diese erste Bewegung zur Schaffung einer nationalen Bühne in Deutschland sofort auf ein so niedriges Niveau herabgedrückt, daß es schon ganz ungewöhnlich günstiger Fügungen bedurft hätte, um aus diesen verpfuschten Anfängen etwas Lebenskräftiges zu entwickeln.

Diese Fügungen traten aber nicht ein. Im Gegenteil. Während mitten unter den Stürmen des 30 jährigen Krieges Opitz und seine Freunde die Grundlagen einer in ihrem Sinne nationalen Literatur zu legen bestrebt, und nicht ohne Erfolg bestrebt waren, während auf diesen Grundlagen im wesentlichen nach der Beendigung des Krieges weitergebaut wurde, blieb allein für das Drama ein seltsames Mißverhältnis bestehen. So weit es sich in den Bahnen der allgemeinen literarischen Reform bewegte, blieb es mit verschwindenden Ausnahmen Buchdrama. Zwischen der praktischen Bühne und den Vertretern des Literaturdramas war und blieb jeglicher Zusammenhang aufgehoben und damit die Möglichkeit der Entwicklung einer nationalen Bühne auf absehbare Zeit abgeschnitten. Diese Bühne, die in den Wirren und Stürmen des 30 jährigen

Krieges sich selbst überlassen, kümmerlich ihr Dasein gefristet, diese Bühne, in der allmählich ein nationaler Schülernachwuchs die fremden Elemente verdrängt hatte, deren Repertoir aber teils aus den Überresten der Engländer, teils aus der spanischen, holländischen und französischen Literatur entnommenen, für die rohesten Bedürfnisse eines sensationslustigen Pöbels zugeschnittenen Stücken bestand, diese Bühne, von den zünftigen Literaturreformern mit Verachtung angesehen, ganz in den Händen jeglicher höherer literarischer Interessen barer Berufskomödianten, war in der Tat kein verlockendes Versuchsfeld für junge Dramatiker mit literarischem Ehrgeiz.

So konnte es kommen, daß die Einführung eines lediglich künstlerischen Zwecken dienenden Theaters, getragen von Berufsschauspielern, fast $1^1/_2$ Jahrhunderte für die Entwicklung eines nationalen Dramas in Deutschland vollkommen wirkungslos blieb.

Die Geschichte des deutschen Dramas ist eine Geschichte der Überraschungen.

Die notwendige Verbindung zwischen Drama und Theater, durch welche die beiden zu einem Organismus verschmolzen und zugleich ein jedes für sich erst lebensfähig wurden, diese in ihrer Bedeutung für die Gesamtliteratur gar nicht hoch genug anzuschlagende reformatorische Tat ward gewagt und getan von einem Manne, der weder Dichter noch Schauspieler war, der nicht einmal für die höheren Probleme der Kunst ein Verständnis besaß: Gottsched. Dieser Mann ohne Einbildungskraft und ohne eigentlichen Schönheitssinn, ohne eigene Gedanken und ohne die Fähigkeit sich in die Gedankenwelt anderer zu versetzen, wurde der Begründer der deutschen nationalen Bühne. Sein Werk verleugnete allerdings den Geist seines Urhebers nicht. Es war ein Rohbau im eigentlichsten Sinne des Wortes, grobe Arbeit, Maurerwerk, kein Baumeisterstück. Aber es war die Grundlage, auf der weiter gebaut werden konnte, die Grundlage, die da sein mußte. Es war daher

ungerecht, wenn diejengen, die die Früchte seiner Arbeit genossen, ihm nachmals alles Verdienst absprachen; wie z. B. Lessing, so sehr Gottscheds Anmaßung und Selbstüberschätzung dazu reizen mochte. Gerade in seiner Beschränktheit, die ihn die Kühnheit seines Wagstückes, ein nationales kunstmäßiges Drama und ein nationale Bühne uns dem Wust der Verrohung und des Schlendrians, er als ein Einzelner, im Bunde mit einer Anzahl von strebsamen Magistern und Komödianten zu schaffen, gar nicht begreifen ließ, lag diesmal das Geheimnis seines Erfolges. Der Fehler steckte nur darin, daß er glaubte, mit dieser äußeren Organisation, mit der fabrikmäßigen Herstellung eines mittelmäßigen Repertoirs, das an Stelle eines ganz schlechten trat, sei nun auch alles erreicht. Und so bereitete ihm die Verkennung der Größe seiner Aufgabe, der er seine ersten Siege dankte, nachmals die bittersten Enttäuschungen. Als nämlich die Jugend, der er durch seine aufräumende Tätigkeit ein Operationsfeld und freie Bahn geschaffen, nun gegen das mechanische und fabrikmäßige des neuen Dramas sich empörte und aus dem pedantischen Regelzwang und den entlehnten Formen zu individuellerer Gestaltung drängte.

So konnte ein Bruch zwischen dem Bahnbrecher und den Begabtesten aus seiner Gefolgschaft nicht ausbleiben, eine schroffe Gegnerschaft mußte sich herausbilden, bei der die Jugend mit ungleich überlegeneren Waffen ausgerüstet war.

Und trotzdem konnte ein aufmerksamer Beobachter der Entwicklung des deutschen Dramas, gerade in den Jahren, wo sich der Sieg der Jugend über den aus einem Förderer zum Hemmschuh gewordenen Reorganisator der deutschen Bühne entschied, nicht mit ungeteilter Freude und nicht ohne Besorgnisse die Gegenwart genießen und in die Zukunft schauen.

Die Geschichte des deutschen Dramas ist eben eine Geschichte der Enttäuschungen.

Der jugendliche Nachwuchs, der nach 1740 große Hoffnungen

erweckend in verschiedenen Formen sich bemerkbar machte, der die Gewähr für eine individuelle Entwicklung des deutschen Dramas zu bieten schien, die J. E. Schlegel, Cronegk, Brawe, schien von einem merkwürdigen Schicksal verfolgt. Alle starben sie weg in der Blüte der Jugend, gerade in dem Augenblick, wo sie zu selbständigen Persönlichkeiten herangereift schienen. Allerdings einer war am Werk und blieb am Werk, der viele aufwog, Lessing. Aber gerade er bereitete auch eine Enttäuschung. Denn ungeachtet seiner leidenschaftlichen Liebe für das Theater, die ihn aus den entlegensten Studien immer wieder auf das Bretterpodium zurücklockte, trotz der Fülle von Entwürfen, die sich zur dramatischen Gestaltung drängend bei ihm anhäuften, war er ein langsamer schwerfälliger Arbeiter, der wie er leicht zur Bühne sich locken ließ, auch ebenso leicht durch andere Interessen wieder davon abgelenkt wurde.

Als der bis dahin wesentlich als kritischer Bahnbrecher und Aufklärer gefürchtete und bewunderte im Jahre 1755 mit seiner Miß Sara Sampson den ersten großen entscheidenden Schlag gegen den immer noch die Bühne beherrschenden Gottschedianismus führte, als er in diesem bürgerlichen Drama als Erster einen den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechenden neuen dramatischen Typus in die deutsche Literatur einfügte und damit die Bühne eroberte, war die Hoffnung allgemein und berechtigt, er werde den Vorteil wahrnehmen und nun aus dem Vollen schöpfend das deutsche Drama an Haupt und Gliedern reformieren. Aber siehe da, diese Erwartung erfüllte sich nicht. Zum Teil waren daran freilich die kriegerischen Ereignisse schuld, welche auch diesmal wie früher, während die übrige literarische Bewegung ihren Gang ging, sich für die Entwicklung des Dramas und der Bühne verhängnisvoll erwiesen: Die Verbindungen zwischen Bühne und Dichtern wurden gelockert und zerrissen, die stehenden Theatertruppen, an die äußerste Peripherie des wechselnden Kriegsschauplatzes gescheucht, geistig isoliert und materiell bedrängt, fristeten ihr Dasein von den abgestandenen

Überresten, und eine Stagnation von mehr als sieben Jahre trat ein.

Aber so falsch es wäre, die lähmende Wirkung der kriegerischen Ereignisse auf die Entwicklung des deuschen Dramas und zwar gerade an einem so bedeutungsvollen Wendepunkt zu unterschätzen, so war doch auch, wie die Folgezeit lehrte, unter günstigeren äußeren Bedingungen Lessing seiner ganzen Veranlagung nach nicht der Mann, dem deutschen Drama mehr zu geben als Vorbild und Anregung. Das war viel, aber nicht alles.

Er war Bahnweiser aber nicht Eroberer; ein anderer Moses, der das gelobte Land von ferne sah, es selbst aber nicht mehr betreten sollte. Uud gerade in dem Augenblick, wo er dieses Ziel erreichte, mochte es ihm sogar scheinen, als sei er ein Führer ohne Gefolgschaft, ein Feldherr ohne Heer. Denn der historisch geschulte, kühl erwägende, sorgfältig überlegende kritische Eklektiker sah sich auf einmal überholt und abgelöst durch ein nachgeborenes Geschlecht, das in seiner Schule aufgewachsen, durch ihn sehend geworden und zur Klarheit gelangt über das eigentliche Wesen dramatischer Kunst, nun neuen Geistes voll, die Krücken der Kritik von sich warf und durch die Innigkeit des Gefühls und die Stärke der Leidenschaft schneller und sicherer das ersehnte Ziel höchster Kunstvollendung, wie es sich in Shakespeare verkörperte, zu erreichen wähnte. Ein junges, kräftiges, ungezügeltes Geschlecht, in Herders Schule aufgewachsen, dem es vor allem um einen neuen Lebens- und Kunstinhalt zu tun war, und das in naiver Schöpferfreude sich eine neue Welt zu erbauen vermaß, aus seinem eigenen Selbst. Vernunft war das Schlagwort des Gottschedianismus gewesen, Intelligenz, Einsicht im höchsten Sinne, Einsicht in die Gesetze des Kunstschaffens vergangener Zeiten, fruchtbar gemacht für die Gegenwart, war das von Lessing ausgehende belebende Prinzip. Nun kam das Gefühl, die Ahnung, das geheimnisvolle unbewußte starke Schwingen der Seele, aus

dem das Gewaltigste, das Einfachste und das Größte wächst. „Gefühl ist Alles“, sagte in diesen Tagen der Größte von ihnen, sie fühlten dem Genius sich nahe, in sich den Genius, des Wort nur ihnen vernehmlich, sie über alle Abgründe des Grübelns und der Dialektik hinwegtrug.

Und wie sie mit dieser himmelstürmenden Kraft sich jedem Kampf und jeder Aufgabe gewachsen fühlten, so wähnten sie auch, daß unter ihrem belebenden Anhauch das deutsche Drama erst Blüte und Frucht tragen werde.

Zwei Ideen schwebten vor. Die Ausschöpfung und dichterische Verarbeitung der die Zeit, die Gemüter der Menschen ihrer Zeit am meisten bedrängenden und erhebenden Wünsche und Konflikte; was Goethe im Roman in dem einen Werther geleistet, übertragen auf das Drama: ein neues bürgerliches Drama, nicht mehr auf den Konflikt im Kreis der Familie beschränkt, sondern erweitert auf die Konflikte, in die der Einzelne durch Geburt oder durch Leidenschaft zu der ihn umgebenden Gesellschaft gerät, und zweitens dramatische Gemälde heroischer Vergangenheit, eine Helden-Tragödie geschöpft aus den Vorgängen der Geschichte, künstlerisch gestaltet nach dem Muster Shakespeares, beseelt mit dem Temperament der gährenden Jugend der Zeit.

Und das Ergebnis war: eine Reihe von genialen Anläufen, eine Reihe von genialen Fehlgriffen. Unter all den ringenden Gestalten, die sich im Schweiße ihres Angesichts abmühten dieser sprödesten aller Formen den Stempel ihrer Individualität und ihrer Zeit, zugleich mit dem Stempel der Vollendung, aufzudrücken, gelangte keiner ans Ziel. Was Goethe auf dem Gebiet des Romans fast spielend gelungen war, glückte ihm im Drama nicht in demselben Grade; und bei aller Bewunderung der im Götz sich offenbarenden, allgemeinen dichterischen Gaben konnte man sich nicht darüber täuschen, daß gerade die Eigenschaft, die den Dramatiker macht, hier zurücktrat. Noch weiter blieben hinter dem Ziele zurück,

teils aus Mangel an Gestaltungskraft überhaupt, teils an spezifischer dramatischer Begabung, die andern Genossen, die von Lessing geschult, von Herder begeistert, mit Rousseauschen Lebensidealen erfüllt, mit dem Schlachtruf Shakespeare ins Feld rückten.

Während das bürgerliche Drama mehr und mehr auf eine weinerliche, weichliche Darstellung der Misere des kleinbürgerlichen Lebens herabsank, ohne dafür jene innere Wahrheit zu geben, die auch das Unerfreuliche zum Kunstwerk adelt, gelangte das große heroische Drama, das mit Goethes Götz in der Stoffwahl jedenfalls vortrefflich war inauguriert worden, zwar zu einer Art Scheinblüte, die aber eben von einer völligen Ohnmacht gegenüber den eigentlichen Aufgaben der historischen Tragödie Zeugnis ablegte. Der kreißende Berg hatte wieder einmal eine Maus geboren; statt dem Abbild Shakespearescher Heldentragödie, das Zerrbild der Rittertragödie. Otto v. Wittelsbach, Kaspar der Thoringer, schritten zum Gaudium der Menge schwerterklirrend, panzerrasselnd unzählige Male über die Bühne; Agnes Bernauer entfesselte Tränenströme; Burgverließ und heilige Vehme erweckten Schauder und ein seltsam gespreiztes, wortreiches Rittertum, das keiner Zeit angehörte, verschmolz sich mit der Weichlichkeit und Tränenseligkeit des Zeitalters zu einer wunderlichen Mißgeburt, von der sich jeder gesunde Geschmack abwenden mußte. Und so war man im letzten Jahrzehnt des ausgehenden 18. Jahrhunderts glücklich bei einem Zustande wieder angelangt, der allerdings mit dem vor hundert Jahren verglichen, einen ungeheuren Fortschritt bedeutete, aber wenn man die Fülle von Kraft, von Energie, von Intelligenz und von dichterischer Begabung in Erwägung zog, die seitdem aufgewandt waren, um das deutsche Drama innerhalb der deutschen, ja innerhalb der Weltliteratur auf die ihm gebührende Höhe zu bringen, als merkwürdig dürftig erscheinen mußte. Interesse, Verständnis, Einsicht für die Aufgaben des nationalen Dramas war in weitesten Kreisen vorhanden, und jetzt auch durch keinerlei Wallungen der

Parteileidenschaft mehr das Urteil getrübt, dies wesentlich Lessings Verdienst. Auch die darstellende Kunst hatte ungeheure Fortschritte gemacht und wesentlich dank den großen Aufgaben, die Shakespeare ihnen gestellt hatte, hatten sich neue bedeutende Kräfte entwickelt, ein neuer Stil, vor allem unter Schröder, gebildet, der die Künstler zu den höchsten Leistungen befähigte. Aber was fehlte, war die Hauptsache. Was nutzte das theoretische Verständnis, die Teilnahme des Publikums, die Kunst der Darsteller, wenn es an Darstellungsobjekten fehlte. Mit drei Lessingschen Dramen, mit einem oder dem andern lebensfähigen Drama der Stürmer und Dränger, mit Goethes Clavigo — der Götz war schnell verschwunden — und allenfalls dem Egmont, ja selbst wenn man Iphigenie und den ganz spröden Tasso noch hinzunahm, war eine die höchsten Anforderungen befriedigende nationale Bühne nicht aufrecht zu erhalten. Und welche Kluft gähnte zwischen Emilia Galotti und Iphigenie! Es fehlte demnach nicht nur an der Zahl, sondern den Dichtungen selbst an einem einheitlichen Stil.

Wenn aus dem deutschen Drama also überhaupt noch etwas werden sollte, so bedurfte es vor allem einer dichterischen Kraft ersten Ranges, eines Meisters, welcher alle Erfahrungen der Vorgänger verwertend, ihre Fehler vermeidend, ihre Vorzüge erweiternd, Intelligenz und Schöpferkraft, Erfindungsgabe und Gestaltungsvermögen auf das Gebiet des Dramas konzentrierte und durch die Stärke seiner Persönlichkeit, und durch den Reichtum seiner Produktion dem großen nationalen Drama das gab, was es bedurfte, den Stil.

Darin, daß er diese Eigenschaften in sich vereinigte, und mit ihnen ausgerüstet im rechten Augenblick auf den Schauplatz trat, beruht die ungeheure Bedeutung Schillers für die Entwicklung unseres nationalen Dramas, daraus erklärt sich aber auch das eigentümliche Verhältnis, in dem sich das deutsche Drama der Folgezeit von Anfang an zu ihm befunden hat und heute noch befindet.

Für das Publikum, für die Genießenden kam er als ein Messias des nationalen Dramas, er verkörperte in seiner Persönlichkeit und in seiner Dichtung die durch die Arbeit von Generationen geklärten und gelauterten Ideale seiner Zeit und seines Volkes.

Das große Programm, daß Lessing im 17. Literaturbrief aufgestellt hatte, hat er in einer gradezu idealen Weise verwirklicht; und er war dazu im Stande nicht nur um seines alle Vorgänger überragenden dramatischen Genies willen, sondern auch wegen gewisser rein menschlicher Eigenschaften, die den von ihm geschaffenen Gestalten und ihrem Wort einen Resonanzboden im Herzen des Volkes gegeben haben, wie kaum bei einem anderen deutschen Dichter. Immermann hat das einmal treffend in die Worte gefaßt: „Schiller hatte von den Schwächen seiner Zeitgenossen gerade so viel in sich, als der dramatische Dichter haben muß, der der Menge zusagen soll. Seine Tugenden aber waren größer als seine Fehler und durch jene erhob und erweiterte er die Sinne derer, die ihm zuerst durch diese zugeführt waren."

Die landläufige Beurteilung Schillers hat es bisher zumeist darin versehen, daß sie ihn als Mensch und Dichter als ein hypo-ideales Einzelwesen ohne Stammbaum auffaßt. Vor allem Eins wird häufig nicht genügend beachtet: Schiller war noch ein Wachsender, ein Werdender, als ihn der Tod mitten aus großen Plänen und Entwürfen abrief; war er auch über die Jünglingsjahre hinaus und hatte er mit seiner Zeit sich aus den Gährungen des Sturmes und Dranges herausgearbeitet, hatte er sich auch im Wallenstein zu einem Typus für das große deutsche Drama durchgearbeitet, der bis auf den heutigen Tag in seinen Grundlinien Vorbild geblieben ist, er selbst hatte noch nicht abgeschlossen. Man braucht nicht in die geradezu unerschöpfliche Vielseitigkeit und Großartigkeit seines dramatischen Nachlasses sich zu vertiefen, man braucht nur die Reihen jener Dramen die er in seiner letzten Schaffensperiode

vollendete von Wallenstein bis zum Wilhelm Tell, oder Demetrius sich zu vergegenwärtigen, um zu erkennen, wie frei er den selbstgeschaffenen Formen gegenüberstand, wie geneigt er war, wie sehr er das Bedürfnis und das Vermögen hatte, aus dem Stoff sich die individuelle Form entwickeln zu lassen. Was Goethe einmal von ihm gesagt hat: „immer wenn man zu ihm kam, war er ein Neuer, an Anderer", tritt uns hier so recht schlagend entgegen. Wallensteins Lager und die Braut von Messina, Maria Stuart und Wilhelm Tell, die Jungfrau von Orleans und Demetrius, um nur ein paar Gegensätze herauszugreifen — und sie vermehren und verschärfen sich, wenn man auch die Entwürfe und Skizzen heranzieht — wie ist da alles fließende Bewegung, Mannigfaltigkeit in Farben und Tönen, welcher Reichtum der Verwandlungsfähigkeit!

Es überkommt Einen heute noch ein Gefühl tiefen Schmerzes, daß diese Kraft so in ihrer Blüte geknickt worden ist; daß dieser zugleich starke und vielseitige Geist, der die Bedürfnisse und Ideale seiner Zeit so lebendig in seinem Herzen bewegte, vom Werke abgerufen wurde, ehe er das letzte Wort gesprochen.

Aber in all dieser Vielseitigkeit und Verwandlungsfähigkeit, die das Eigentümliche der Persönlichkeit Schillers war, kann das Schillersche Drama die typischen Eigenschaften, die aus dem Zeitpunkte seines Auftretens und dem allgemeinen Bildungsgehalt der Zeit sich ergaben, nicht verleugnen. Dieser Typus trägt — mag man das beklagen oder sich darüber freuen — alle Merkmale, daß er nicht ein Naturprodukt ist, nicht aus spontanen Regungen und Wallungen der naiven Volksseele herausgeboren, sondern das Ergebnis, des Zusammenwirkens einer ganz ungewöhnlichen, urwüchsigen, dramatischen Gestaltungskraft des Einzelnen und einer auf tiefsteindringenden, ästhetisch-historischen, philosophischen Studien gegründeten harmonischen Gesamtbildung. Man merkt an ihm so recht, daß die Deutschen von den großen Kulturvölkern zuletzt

in den Weltwettkampf um den Siegespreis des Dramas eingetreten sind.

Dieser deutsche Dramentypus, wie ihn in den verschiedenen Spielarten Schiller im letzten Jahrzehnt seines Lebens, jetzt gerade vor hundert Jahren fixiert hat, bildet den Abschluß einer langen Reihe von Experimenten nach fremden Mustern. Weil Schiller persönlich als einzelner diese Experimentierschule, die die deutschen Dramatiker seit Gottscheds Tagen durchgemacht, allerdings in etwas anderer Reihenfolge — er war nicht über Corneille zu Shakespeare, sondern über Shakespeare zu Corneille gekommen — auch durchgemacht hatte, und weil er außerdem wie kein anderer vor ihm über die Gesetze des dramatischen Schaffens in tiefeinbohrender Gedankenarbeit klar zu werden versucht hatte, und weil er schließlich und vor allem kraft natürlicher Begabung, wie keiner vor ihm, über ein gewaltiges dramatisches Temperament verfügte, so war er allerdings der Mann, hier auf lange Zeit das letzte Wort zu sprechen.

Aber wie er selbst nicht sein letztes Wort gesprochen, so darf aus dieser Konstatierung nicht der Schluß gezogen werden, daß außer diesem Schillerschen Dramentypus kein Heil für uns Deutsche. Damit würde eine Verknöcherung proklamiert, deren verderbliche Folgen in der Entwicklung des klassizistischen französischen Dramas klar vor Augen liegen und die jeden gedankenlosen Nachbeter warnen sollten.

Ebensowenig aber soll damit gesagt sein, daß die Lebenskraft dieses Schillerschen Typus nun auf die Dauer eines bestimmten Zeitraumes begrenzt wäre, nach dessen Ablauf er einem anderen Typus Platz zu machen hätte. Keines von beiden ist der Fall. Sondern dieser durch Schiller geschaffene Dramentypus, der durch die unmittelbaren Bedürfnisse und geistigen Strömungen der Zeit, in der er lebte und für die er lebte, wesentlich beeinflußt worden ist, hat, weil ein so gewaltiges dramatisches Genie sein Urheber

ist, eine Lebenskraft, die die Periode, aus deren momentanen Bedürfnissen er zunächst erwachsen ist, weit, weit überdauert. Dieses Schillersche Drama ist ein so wohldurchdachtes, in allen Teilen mit so unsagbarem Feingefühl für Wesentliches und Unwesentliches gegliedertes und dabei eine solche Größe der Weltanschauung widerspiegelndes Kunstwerk, daß es neben den Formen, welche die wechselnden literarischen, politischen, sozialen Strömungen, die wechselnden Kunstauffassungen und Ideale in unendlicher Mannigfaltigkeit und in schärfsten Kontrasten hervorbringen, seinen Wert behält, sie überdauert, als ein monumentum aere perennius. Es ist daher falsch, wenn die fanatischen Vertreter des Klassizismus gewisse aus unserer ringenden Zeit geborene dichterische Formen mit Schlagworten aus unsern Klassikern glauben bekämpfen oder gar vernichten zu können, und wenn sie z. B. gegen Konflikte und Formen, die sich für das Drama am Ausgang des 19. Jahrhunderts ebenso ungezwungen und notwendig den schaffensfreudigen Dichtern ergeben, wie die, mit denen am Ausgang des 18. Jahrhunderts Schiller sich abzufinden hatte, „im Namen Schillers“ Widerspruch erheben. Also wenn Schiller jetzt rund vor 100 Jahren aus der Gewitterschwüle einer Zeit, in der sich große weltgeschichtliche Wandlungen vollziehen, wo von heute zu morgen das Angesicht der Welt sich ändert, für sich das Recht und die Pflicht hergeleitet hat, nun auch in der Kunst dem Bedeutenden Wort und Stelle zu geben: im Prolog zum Wallenstein:

„Und jetzt an des Jahrhunderts ernstem Ende,
Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
Wo wir den Kampf gewaltiger Nationen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn,
Und um der Menschenheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen,
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug versuchen, ja sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen“,

so darf man aus den Worten nicht mehr herauslesen, als was der Dichter ausdrücklich ausgesprochen hat. Es handelt sich hier nicht um die Entscheidung einer Prinzipienfrage, nicht um die Proklamierung eines idealistischen Kunstprogrammes κατ' ἐξοχήν, sondern nur darum, aus bestimmten Zeitbedürfnissen heraus für den Dichter die Pflicht und das Recht herzuleiten, zur Pflege, zur Neubelebung einer zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Dichtungsform, für diese Form einen bestimmten Stil zu finden und dann allerdings die in diesem Stil gehaltene Dichtungsform — das große heroische Drama — als die höchste Blüte nationaler Dichtung anzusprechen.

Mithin ist in diesen Worten des Prologs zum Wallenstein für die heroische Tragödie im allgemeinen ein Programm aufgestellt, das heute im allem wesentlichen noch zu recht besteht. Es war daher eine völlige Verkennung der großen den Wechsel der Jahrhunderte überdauernden bleibenden Aufgaben aller Literaturen und aller Zeiten, wenn in unseren Tagen von jungen Reformern die Ansicht vertreten wurde, das ganze heroische Drama sei überhaupt für die Menschheit der Gegenwart und mehr noch der Zukunft nichts Lebendiges mehr, ein Prunkstück, ein Schaugericht, das keinen echten Hunger und Durst nach dichterischer Erfrischung zu stillen vermöge. Im Gegenteil, auch eine in den Bahnen des ausgesprochenen Naturalismus sich bewegende Literatur, die auf allen anderen Gebieten realistischen Darstellungsmitteln einen viel größeren Spielraum gewährt, als die von den Kunstidealen der Antike wesentlich beeinflußte Dichtung der Klassiker, wird nie für die Zwecke künstlerischer Erhebung und Erbauung im höchsten Sinn darauf verzichten können, dem Volk die Kämpfe, Pflichten, Aufgaben und Hoffnungen der eigenen Zeit im Spiegel einer den verwirrenden Zwischenfällen der Gegenwart entrückten Vergangenheit zu zeigen und sich dabei idealistischer Darstellungsmittel zu bedienen.

Keine Richtung und keine Form an sich ist richtig und gut

oder falsch und schlecht. Es kommt allein auf die künstlerische Kraft des einzelnen an, der die Richtung vertritt oder die Form beseelt.

Dies verkannt zu haben, ist der Hauptvorwurf, den man den Wortführern jener in den letzten Jahrzehnten des verflossenen Jahrhunderts anhebenden Literaturbewegung machen muß, die, nachdem sie den Naturalismus entdeckt hatten, nun glaubten, das heroisch-idealistische Drama und damit Schiller und damit die letzten hundert Jahre des deutschen Dramas zum alten Eisen werfen zu dürfen. Nein je freudiger und mit je innigerer Anteilnahme wir das frische neue Leben begrüßen, das sich, nach neuen Formen und Gestalten ringend, zeigt, und so gerne wir zu hören, wo sich Eigenes in eigenen Tönen und Formen verkündet, um so kräftiger können wir gegen Richtungsfanatismus und Mode des Tages den Besitzstand der großen Vergangenheit wahren.

Es ist nicht nötig, wenn man ein neues Haus bauen will, allemal ein altes umzureißen.

Es ist Platz für beide da, es ist Platz für viele da. Und was uns im Kampfe des Tages oft als unverständlicher Gegensatz erscheint, wird vielleicht nach Jahrhunderten als organische, aus ein und derselben Wurzel emporstrebende, einem gemeinsamen Zweck dienende Bildung offenbar werden.

In welchem Grade nun dies Programm, das Schiller vor hundert Jahren aufstellte und mit seinem individuellen Geist erfüllte, noch in Zukunft sich weiter entwickeln, in welchen Formen es zur Wirklichkeit werden wird, das wird im einzelnen immer von mehr oder minder zufälligen Einflüssen, allgemeinen Zeitströmungen, literarischen und politischen, von nationalem Temperament, der Stärke der dichterischen Individualität u. s. w. abhängen. Und es ist sehr wohl möglich, daß eine Zeit gar nicht ferne ist, wo sich neben dem großen Schillerschen Dramentypus unter den Händen einer großen schöpferischen Kraft ein neuer Dramentypus heraus-

bildet, der weil er seine Nahrung aus dem Kampfe der Zeit saugt, in dem wir alle darin stehen, uns tiefer die Seele aufrührt und der ein Recht hat sich auszuleben. Aber der Schillersche Typus wird dadurch wohl ergänzt, aber nicht verdrängt werden. Dieser Typus, in dem der Drang zum Charakteristischen, der in Schillers Jugenddramen so lebendig ist, sich unterordnet einem dem Dichter vorschwebenden Schönheitsideal, dem die antiken und modernen Vorbilder gleicherweise Züge geliehen. Dieser Typus, der in dem auf ein heroisches Pathos von der ersten bis zur letzten Szene gestimmten Ton, in der konsequenten Eingliederung der Gedanken und Gefühle der Handelnden in einen in wandellosem rhythmischem Gleichklang dahinfließenden Vers, entschieden dem seit Lessings Tagen mit Unrecht bei uns so verschrieenen Typus des nationalen klassizistischen Dramas der Franzosen sich nähert; der sich aber doch in diesen selbstgezogenen Grenzen ungleich freier bewegt als jener. Denn innerhalb dieses Rahmens ist den einzelnen Motiven und Charakteren ein schier unbegrenzter Spielraum gewährt. In dieser Bewegungsfreiheit, der Schärfe und Mannigfaltigkeit der Charakterzeichnung, der gedanklichen Vertiefung und der Unerschöpflichkeit der dramatischen technischen Hilfsmittel, über die die Phantasie des Dichters verfügt, nähert sich der Schillersche Dramentypus dem, was den Kern des Shakespeareschen Dramas bildet und ihm die vorbildliche Bedeutung für das ganze moderne Drama verleiht.

Und dadurch, und durch den Schiller eigenen Blick für die dramatische Lebenskraft historischer Persönlichkeiten und Momente, erhebt sich der Schillersche Dramentypus so hoch über alle Versuche seiner Vorgänger, Lessing und Goethe nicht ausgenommen, weil er diese verschiedenen Bestandteile zusammengefaßt, nicht verstandesmäßig zusammengetragen, sondern aus sich in einem neuen schöpferischen Akt zu einem neuen Organismus geboren hat. Es ist ein neues selbständiges Kunstwerk, dieses Schillersche Drama, das von der Eigen-

art seines Schöpfers und des Volkes, für das es geschaffen wurde, den kommenden Jahrhunderten Kunde gibt.

Diese Voraussetzungen des Schillerschen Dramas kann man sich nicht oft und nicht deutlich genug vor die Seele rufen; denn auf ihrer richtigen Würdigung beruht nicht nur das unverrückbare persönliche Verhältnis, was wir heute und für die Zukunft zu Schiller haben können und haben müssen, sondern auch das Verständnis für das Drama nach Schiller, für die Arbeit der Männer, die ohne Schiller nicht zu denken und die doch fast ausnahmslos ihr Leben lang ihn bekämpft haben in sich. Für die lange Kette von Heinrich von Kleist angefangen bis auf Otto Ludwig. Von Kleist, der, selbst ein Kind des klassischen Zeitalters, dadurch in einen tatsächlichen Gegensatz zu Schiller geriet, daß er instinktiv an der Stelle des Weges, wo Schiller, praktische Ziele verfolgend, sich von Shakespeare getrennt hatte, eigene Bahnen einschlug und, unmittelbar an Shakespeare anknüpfend, von innen heraus in der psychologischen Vertiefung der Charaktere die Verwirklichung des dramatischen Ideals erstrebte; bis zu Otto Ludwig, der, bewußt und einseitig Schiller an Shakespeare messend, den deutschen Dramatiker geradezu als einen Führer in die Irre bezeichnen zu dürfen glaubte; sicher mit Unrecht und ebenso weit übers Ziel hinausschießend, wie jene Fanatiker der Moderne, die vor zwei Jahrzehnten den Schlachtruf „Fort mit Schiller!“ anstimmten.

Aber wenn wir die Lebensarbeit der bedeutendsten deutschen Dramatiker nach Schiller überblicken, eines läßt sich nicht verkennen. Für alle ist der große Vorgänger ein Stein des Anstoßes. Für alle ist es charakteristisch, daß sie nach einer mehr oder minder langen Periode starker Abhängigkeit von Schiller in den Entwicklungsjahren, mit einer schroffen Wendung von ihm abrücken und eigene Bahnen einschlagen. Und zwar geschieht das bei den bedeutendsten von ihnen nicht nur aus dem sehr begreiflichen Wunsche unabhängig zu werden, sondern weil sie ein Ge-

fühl dafür haben, daß Schiller und sein Drama wohl eine der Spitzen dramatischer Kunstentfaltung in Deutschland ist, aber nicht die einzige.

In dem Augenblick aber, wo dies Gefühl zum klaren Bewußtsein wird, d. h. wo der Standpunkt historischer Betrachtung erreicht ist, hört auch der Kampf auf.

Und in demselben Augenblick erscheint auch die Gestalt Schillers sowohl für die Schaffenden wie für die Genießenden wieder in ihren großen, bleibenden Konturen. Losgelöst von den Trübungen und Verschleierungen literarischer Parteien und Richtungen, nicht mehr eine Mauer, die dem Vorwärtsstrebenden den Weg versperrt und in die deshalb Bresche gelegt werden muß, erscheint dann sein Werk, sondern wie das Denkmal eines großen Kämpfers und Helden, der auch im Tode noch nach vorwärts weist.

Und damit ist zugleich das Persönlichste dieses Lebens festgehalten, das jeden, der sich die einzelnen Phasen seines Schaffens vergegenwärtigt, anmutet wie eine sinfonia eroica, eine sinfonia eroica freilich mit tragischem Ausgang; aber wenn auch der Held am Ende körperlich den Wunden des Kampfes vor der Zeit erliegt, so geht er doch als Sieger aus ihm hervor. Er lebt unter uns fort als das Ideal des glorreichen Überwinders, von hellem Licht freudiger Verklärung umflossen, genau so wie er den Mitlebenden erschien, die, mit verschwindenden Ausnahmen, mit einem ganz eigentümlich aus Liebe und scheuer Ehrfurcht gemischten Gefühl ihn Schritt für Schritt auf seiner aufstrebenden Laufbahn begleitet hatten. Auch ihnen klang dies Heldenleben in eine Siegesfanfare aus. „Er war unser!“ klang fast jubelnd das Trostwort, das vor 100 Jahren der große Freund einem verwaisten, in Schmerz verstummten Volke zurief. Und wie für jene Weimarer Theaterbesucher, gilt auch für uns mehr denn je und gilt für alle Zeiten das Wort, in dem bei der fünfjährigen Wiederkehr seines Todestages der größte der Überlebenden die unzerreißbare Lebens-

gemeinschaft des schöpferischen Genies mit seinem Volke bekundete und verbürgte:

Auch manche Geister, die mit ihm gerungen,
Sein groß Verdienst unwillig anerkannt,
Sie fühlen sich von seiner Kraft durchdrungen,
In seinem Kreise willig festgebannt.
Zum Höchsten hat er sich emporgeschwungen,
Mit allem, was wir schätzen, eng verwandt.

Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei in Bonn.